Escola de Música do Conservatório Nacional

Análise e Técnicas de Composição (1.º ano)

Prova final do 3.º período (Prova Global)

1 Complete o trecho em anexo designado por [A] (ver na página 5 e ss.) escrito a três vozes, utilizando uma *técnica de paráfrase*[1]. .... [30%]

2 Tendo por base a partitura em anexo designada por [B] (ver na página 7 e ss.), responda a cada uma das seguintes questões: .... [35%]

1. Realize uma análise formal da mesma, referindo-se às secções em que esta pode ser dividida. Apresente a sua análise sob a forma de uma listagem em que, para cada secção encontrada, indica os compassos de início e fim, o tipo de textura utilizada, o texto tratado, bem como a final e tipo de cadência realizado.
2. Olhando para o tipo de notação utilizado, indique a figura que nesta transcrição corresponde à noção de *unidade básica de pulsação*[2].
3. Identifique o compositor provável desta obra.

3 Para cada uma das seguintes questões, indique a resposta correta entre as quatro alternativas de resposta apresentadas, tendo por base a matéria estudada nas aulas. .... [35%]

1. Na escrita polifônica do século XVI, a harmonia emprega exclusivamente:
   - (a) Acordes perfeitos maiores e menores no estado fundamental e na 1.ª inversão.
   - (b) Acordes diminutos, perfeitos maiores e menores exclusivamente na 2.ª inversão.
   - (c) Acordes perfeitos maiores e menores no estado fundamental e na 1.ª inversão, assim como o acorde diminuto exclusivamente na 2.ª inversão.
   - (d) Nenhuma das respostas anteriores.
2. São proibidas as sucessões dos seguintes intervalos harmônicos num mesmo par de vozes:
   - (a) De três terceiras consecutivas.
   - (b) De três sextas consecutivas.
   - (c) De duas oitavas consecutivas.

[1] Não se esqueça ainda de completar o texto em falta.
[2] A mesma corresponde a ½ *tactus*.

(d) Nenhuma das respostas anteriores.

3. Qual das seguintes propostas de encadeamento de intervalos harmônicos entre o mesmo par de vozes, numa realização a duas vozes, é correto:

   (a) Atingimento de uma quinta perfeita por movimento direto em que a voz mais aguda se movimenta por grau conjunto.
   (b) Atingimento de uma quinta diminuta por movimento direto em que a voz mais grave se movimenta por grau conjunto.
   (c) Atingimento de uma oitava perfeita por movimento direto em que a voz mais grave se movimenta por grau conjunto.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

4. Uma das limitações a observar na escrita contrapontística do século XVI está relacionada com os diversos tipos de restrições existentes na realização de linhas melódicas. Assim, indique qual dos seguintes fragmentos melódicos está corretamente elaborado:

   (a) Um fragmento melódico constituído pela sucessão ascendente dos intervalos de segunda maior e de terceira maior, realizando entre os seus extremos[3] o intervalo de quarta aumentada.
   (b) Um fragmento melódico constituído pela sucessão ascendente dos intervalos melódicos de terceira menor e de segunda maior, realizando entre os seus extremos[4] o intervalo de quarta perfeita.
   (c) Um fragmento melódico constituído pela sucessão descendente dos intervalos de terceira menor e de quinta perfeita, realizando entre os seus extremos[5] o intervalo de sétima menor.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

5. As restrições existentes em Palestrina (ca. 1525/6 - †1594), na realização de linhas melódicas, limitam os intervalos que podem ser utilizados. Desta forma, indique qual das seguintes alíneas contém exclusivamente intervalos melódicos permitidos:

   (a) Segunda menor e maior; terceira menor e maior; quarta perfeita; quinta perfeita; sexta menor; e oitava perfeita.
   (b) Segunda menor e maior; terceira menor e maior; quarta aumentada; quinta perfeita; sexta menor; e oitava perfeita.
   (c) Segunda menor e maior; terceira menor e maior; quarta perfeita; quinta perfeita; sexta maior; e oitava perfeita.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

6. Qual das seguintes afirmações é verdadeira:

   (a) Todos os intervalos melódicos maiores do que a terceira menor devem por regra ser compensados.
   (b) A tessitura utilizada em cada uma das vozes não poderá, em circunstância alguma, ultrapassar o intervalo de oitava perfeita.
   (c) Numa mesma linha melódica são permitidas repetições sucessivas do mesmo desenho melódico em graus sucessivos da escala.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

7. Tradicionalmente o contraponto se divide em cinco espécies. Desta forma, indique qual das seguintes afirmações não corresponde à verdade:

[3] Estes constituem pontos extremos de um fragmento melódico.
[4] Estes constituem pontos extremos de um fragmento melódico.
[5] Estes constituem pontos extremos de um fragmento melódico.

(a) A segunda espécie, a duas vozes, é genericamente constituída por duas mínimas por cada semibreve do *cantus firmus*, numa relação base de dois contra um.
(b) O primeiro compasso, numa segunda espécie, deverá começar por uma pausa de mínima, terminando no último compasso com uma semibreve.
(c) A mínima do primeiro compasso, numa segunda espécie, deverá subentender um acorde na primeira inversão.
(d) Nenhuma das respostas anteriores.

8. Na divisão tradicional do contraponto em espécies, a terceira espécie é constituída por quatro semínimas por cada semibreve do cantus firmus. Desta forma, diga qual das seguintes afirmações é verdadeira:

(a) O primeiro compasso inicia-se com uma pausa de semínima seguida de três figuras de igual valor, das quais a primeira tem de obrigatoriamente realizar o acorde sobre a final do modo no estado fundamental.
(b) A primeira semínima do compasso tem de ser uma consonância. As restantes poderão ser consonâncias [c] ou dissonâncias [d], podendo realizar qualquer uma das seguintes formas: |cdcd|, |cddc|, |cddd|, ou |ccdc|.
(c) As dissonâncias só podem ser realizadas sobre a forma de nota de passagem simples ou de ornato simples.
(d) Nenhuma das respostas anteriores.

9. A quarta espécie, na divisão tradicional do contraponto, é normalmente a mais problemática derivado das limitações técnicas inerentes a esta. Indique, pois, qual das seguintes afirmações é verdadeira:

(a) Esta espécie compõe-se, a duas vozes, de um cantus firmus e de uma outra parte em mínimas sincopadas, começando o primeiro compasso com uma pausa de semínima.
(b) Sobre o tempo forte do compasso recairão exclusivamente dissonâncias, as quais serão resolvidas obrigatoriamente por grau conjunto descendente.
(c) A resolução da harmonia efetua-se no tempo fraco do compasso, devendo as quintas e as oitavas resultantes ser consideradas primordialmente sobre este tempo fraco.
(d) Nenhuma das respostas anteriores.

10. A quinta espécie consiste na simbiose das quatro espécies anteriores. Desta forma, diga qual das seguintes afirmações é falsa:

(a) Por regra, não se deve usar o mesmo ritmo por mais do que dois compassos consecutivos como forma de se obter uma diversidade rítmica na linha melódica.
(b) Entre o tempo forte e o tempo fraco de um compasso pode-se mudar de uma terceira espécie para uma segunda espécie.
(c) Existem diversas variantes ornamentais na resolução de um retardo na quarta espécie, sendo contudo obrigatória a resolução deste por grau conjunto descendente sobre o tempo fraco seguinte ao da sua realização.
(d) Nenhuma das respostas anteriores.

11. A escrita musical, no canto gregoriano, é uma escrita neumática. Os neumas incluem em si informação interpretativa, podendo ser agrupados segundo características de ordem melódica. Indique, pois, qual das seguintes alíneas não relaciona todos os neumas apresentados com as suas características melódicas:

(a) O *punctum* e a *virga* são neumas simples.
(b) Os neumas desenvolvidos de caráter ascendente são o *podatus*, o *scandicus* e o *salicus*.
(c) Os neumas desenvolvidos de caráter descendente são a *clivis*, o *climacus* e o *torculos*.
(d) Nenhuma das respostas anteriores.

12. Os oito modos gregorianos enquadram-se num sistema de três hexacórdios (hexacórdio do bequadro, hexacórdio natural, e hexacórdio do bemol), dando normalmente origem a uma final principal e a duas finais secundárias em cada um destes. No entanto, a inexistência da nota Mi bemol faz com que dois destes modos só estejam definidos numa final secundária para além da final principal. Desta forma, diga qual dos seguintes modos são aqueles a que nos referimos:

    (a) *Protus* autêntico e *protus* plagal.
    (b) *Deuterus* autêntico e *deuterus* plagal.
    (c) *Tritus* autêntico e *tritus* plagal.
    (d) *Tetradus* autêntico e *tetradus* plagal.

13. Na música do século XVI, a colocação do texto obedece a algumas normas simples. Indique qual dos procedimentos a seguir referidos está tecnicamente incorreto:

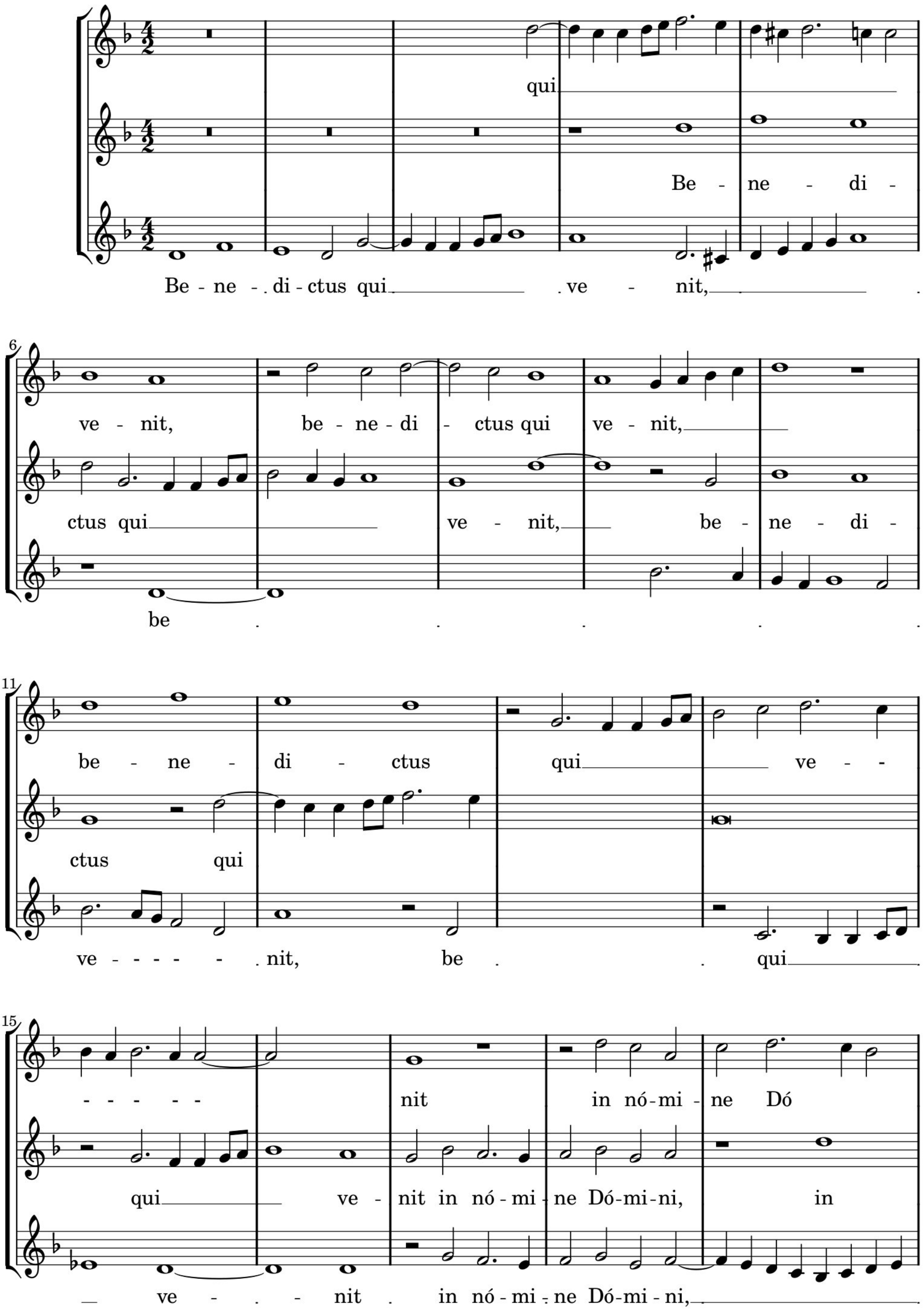
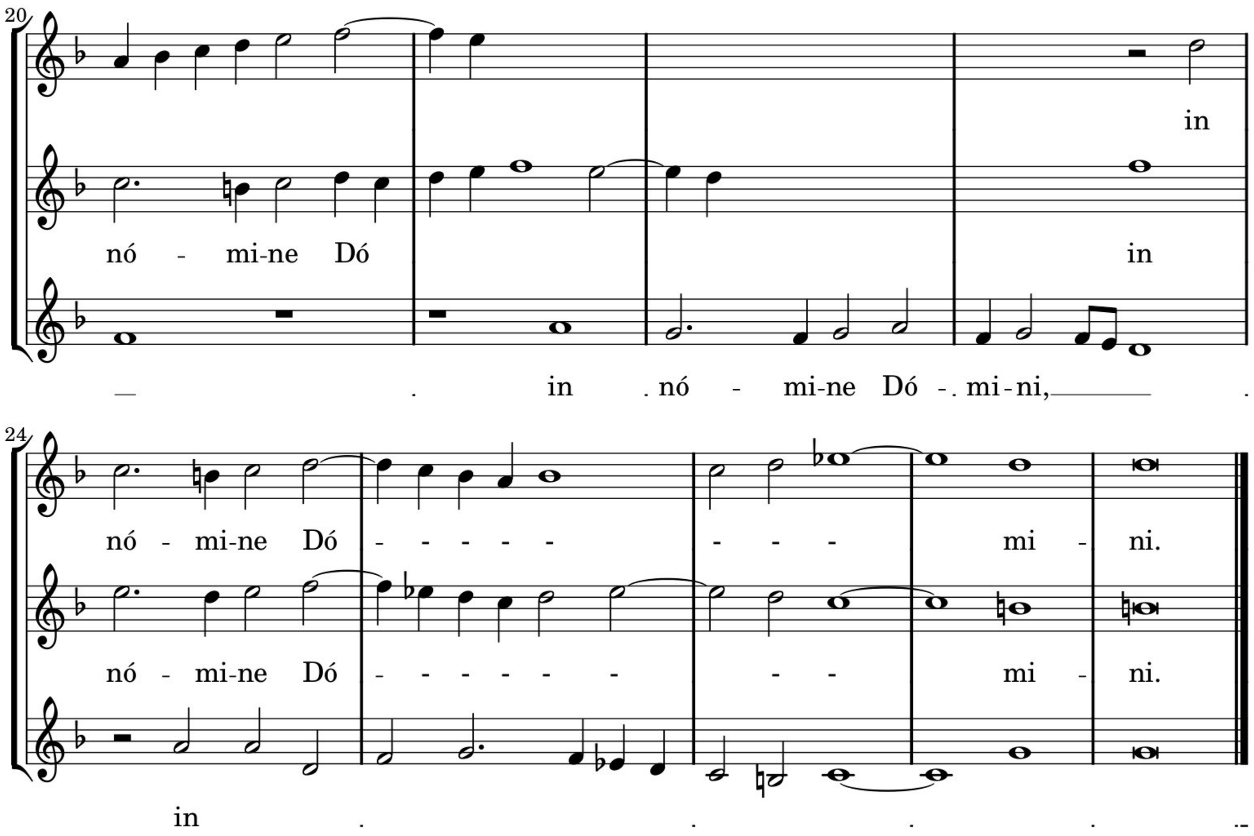
    (a) A mudança de sílaba efetua-se normalmente em figuras de duração igual ou superior a ½ *tactus*.
    (b) Nas palavras esdrúxulas, como por exemplo *Dóminus*, a sílaba átona (mi), entre a sílaba acentuada e a última sílaba, pode ser colocada numa semínima, quando na sequência mínima pontuada, semínima e mínima, colocamos em cada uma delas cada uma das três sílabas desta.
    (c) Por norma, pode-se mudar de sílaba na figura imediatamente a seguir a uma semínima, sendo a mínima correspondente a ½ *tactus*.
    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

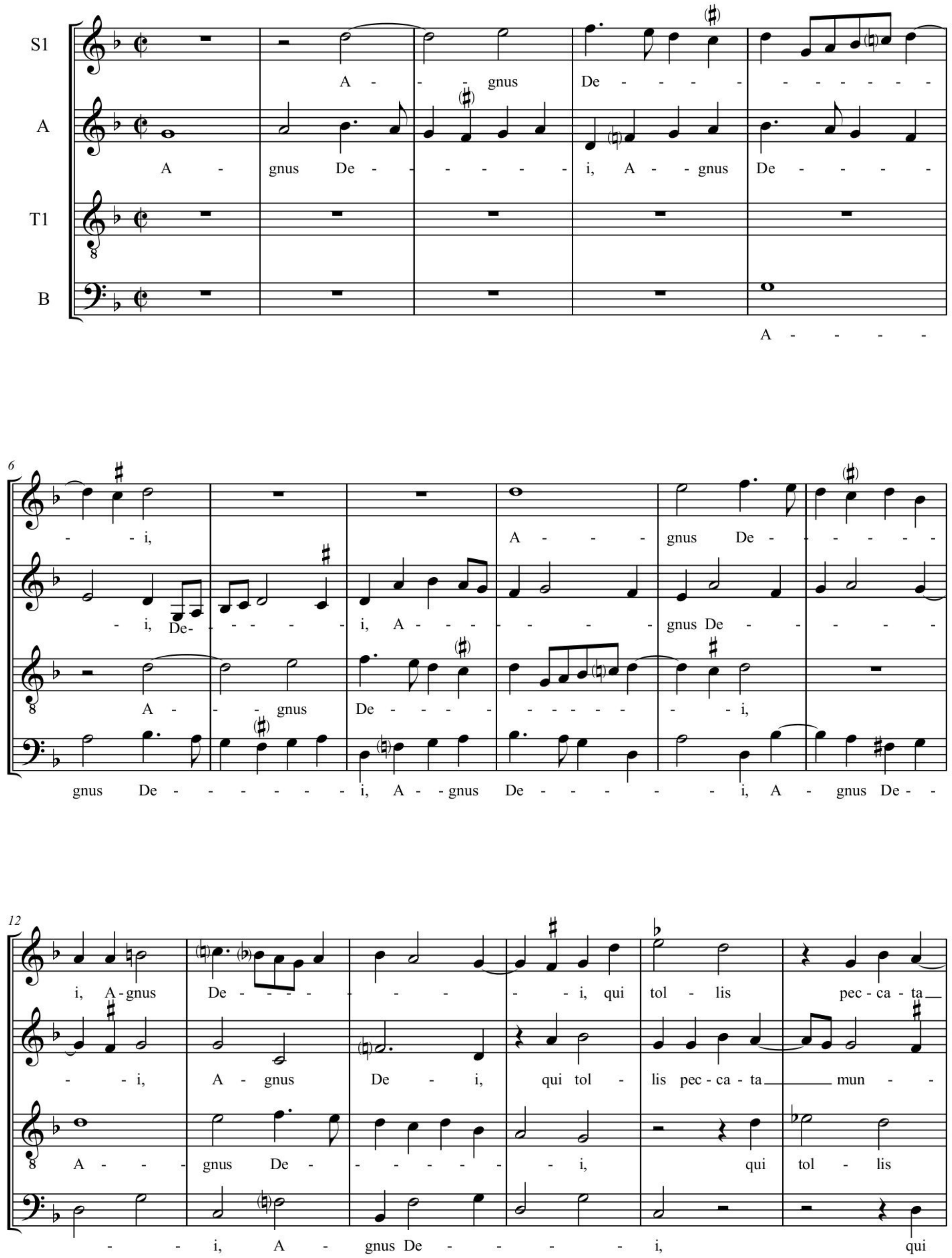
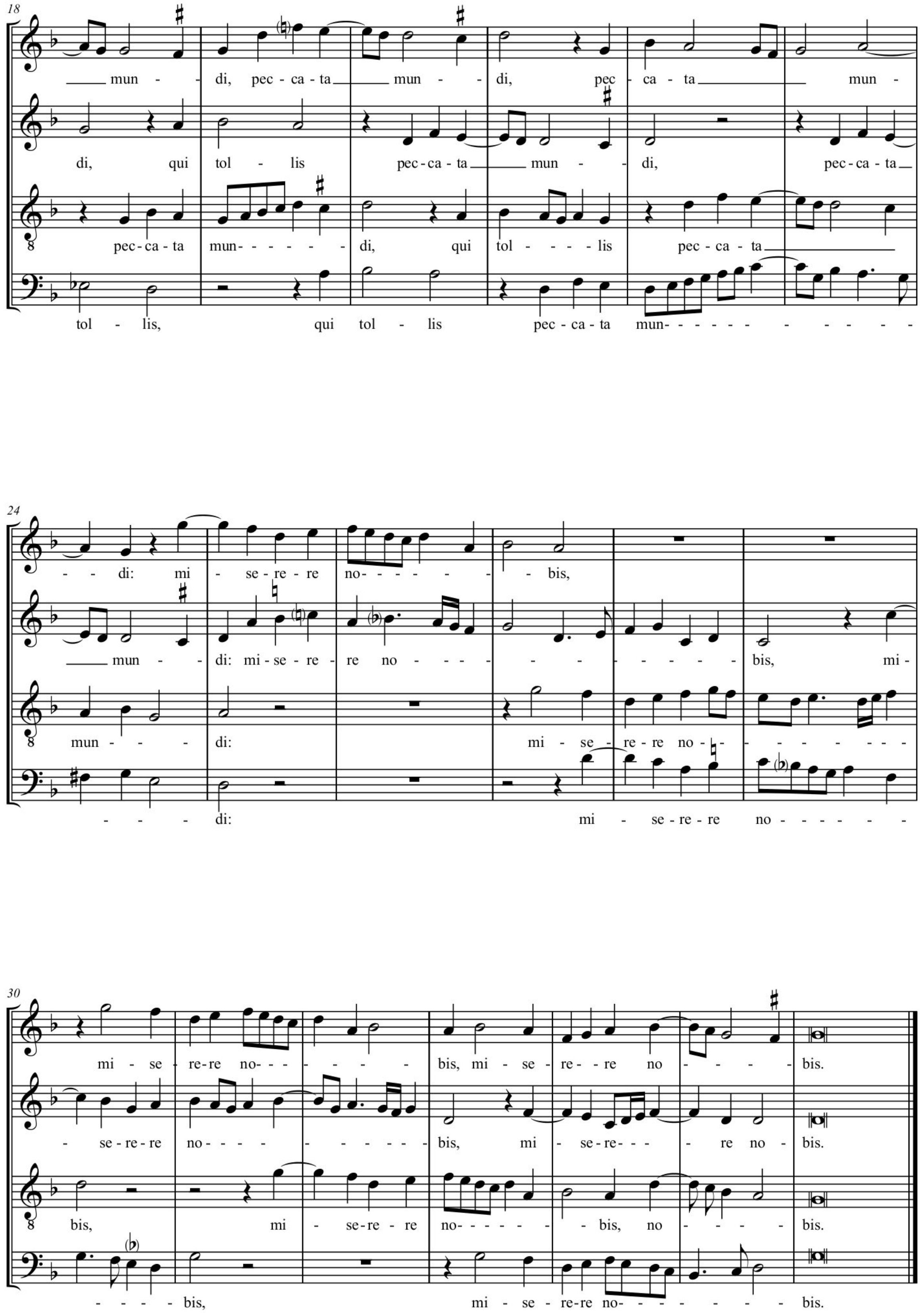
14. Na música polifônica do século XVI, as cadências costumam com frequência assumir a seguinte realização:

    (a) Cadência perfeita ou imperfeita com a realização quase obrigatória de retardo na sensível desta, sob a forma de retardo de quarta (cadência perfeita) ou retardo de sétima (cadência imperfeita).
    (b) As cadências continuam a adotar a forma de dupla sensível, continuando a realizar simultaneamente sensíveis à final e à dominante do modo.
    (c) Realizam-se exclusivamente cadências plagais, nunca existindo o recurso a cadências perfeitas ou imperfeitas.
    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

15. A *musica ficta* consiste na alteração cromática, nem sempre escrita mas executada, efetuada em toda a música polifônica desde a Idade Média até à Renascença. Esta pode ser descrita pelo uso, na nossa atual notação musical, de bemóis e sustenidos. Desta forma, indique qual das seguintes afirmações é verdadeira:

    (a) Os bemóis são usados na alteração das notas Si e Mi com o objetivo de criar o intervalo harmônico ou melódico de quinta diminuta.
    (b) Os sustenidos são aplicados exclusivamente na alteração das notas Dó, Fá e Sol, nomeadamente para a realização de sensíveis nas cadências.
    (c) Os bemóis são utilizados exclusivamente em função de contextos melódicos e os sustenidos exclusivamente em função de contextos harmônicos.
    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

[A]

qui
Be - ne - di -
Be - ne - - di - ctus qui ve - nit,
ve - nit, be - ne - di - ctus qui ve - nit,
ctus qui ve - nit, be - ne - di -
be
be - ne - di - ctus qui ve - -
ctus qui
ve - - - - - - nit, be qui
- - - - - nit in nó-mi - ne Dó
qui ve - nit in nó - mi - ne Dó-mi-ni, in
ve - - - nit in nó - mi - ne Dó-mi - ni,

20
in
nó - mi-ne Dó
in
in nó - mi-ne Dó - mi-ni,
24
nó - mi-ne Dó - - - - - - - - mi - ni.
nó - mi-ne Dó - - - - - - - - mi - ni.
in

[B]

S1
A
T1
B
A - - gnus De - - - - - - - - - - -
A - gnus De - - - - - - i, A - - gnus De - - - -
A - - - -
6
- - i,
A - - - gnus De - - - - - -
- i, De- - - - - - i, A - - - - - - gnus De - - - - -
A - - - gnus De - - - - - - - - - - - - i,
gnus De - - - - - - i, A - - gnus De - - - - - - i, A - gnus De - -
12
i, A - gnus De - - - - - - - - - - i, qui tol - lis pec - ca - ta
- - i, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - -
A - - - gnus De - - - - - - - - - i, qui tol - lis
- - i, A - gnus De - - - - - i, qui

18
S1
mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun -
A
di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta
T1
pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta
B
tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun -
24
S1
- - di: mi - se - re - re no - - bis,
A
mun - - di: mi - se - re - re no - - bis, mi -
T1
mun - - - di: mi - se - re - re no -
B
- - - di: mi - se - re - re no -
30
S1
mi - se - re - re no - - bis, mi - se - re - - re no - - bis.
A
- se - re - re no - - bis, mi - se - re - - re no - bis.
T1
bis, mi - se - re - re no - - bis, no - - bis.
B
- - - - bis, mi - se - re - re no - - bis.